

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SE DESSAISIR : EXPLORATION VIDÉO DU
CORPS EN ATTRACTION

MÉMOIRE CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

ELAINE LABRIE

OCTOBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*Le corps n'est jamais un. Il se dissocie
en plusieurs états, en plusieurs éclats.*

Laurence Louppe

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| LISTE DES FIGURES | v |
| RÉSUMÉ | vii |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE 1 | |
| LE CONSENTIR GRAVITAIRE | 5 |
| 1.1 Danse moderne : changement de paradigme | 5 |
| 1.1.1 Vers le déséquilibre | 6 |
| 1.1.2 De la <i>Modern</i> à la <i>Post-Modern Dance</i> : la figure souterraine d'Anna Halprin | 8 |
| 1.1.3 Accueil du champ gravitaire | 9 |
| 1.1.4 Aujourd'hui | 13 |
| 1.2 Art : vers le bas : La <i>physique amusante</i> de Marcel Duchamp | 15 |
| 1.3 L'art en tant qu'activité : l'irruption du corps | 16 |
| 1.4 L'informe selon Georges Bataille | 22 |
| 1.5 Je danse donc je suis – Formation et pratique professionnelle (quelques repères) | 24 |
| CHAPITRE 2 | |
| UNE PERFORMANCE « CHORÉGRAPHIQUE » VIDÉOGRAPHIÉE | 29 |
| 2.1 D'une scène à l'autre : le corps | 29 |
| 2.2 « Phrase chorégraphique » : procédures et caractéristiques | 38 |
| CHAPITRE 3 | |
| DISPOSITIF(S) | 40 |
| 3.1 Dispositif de captation – Cadrage | 40 |
| 3.2 Verticalité - Horizontalité | 42 |
| 3.3 Aperçu des trois cadrages : description – analyse | 44 |
| 3.3.1 Gros plan : corps acéphale | 44 |

| | | |
|---------------|---|----|
| 3.3.2 | Plan moyen trois quarts face : corps sensuel | 45 |
| 3.3.3 | Plan moyen dos : corps étranger | 45 |
| 3.4 | Souligner l'horizontalité : emprunt au cinéma – le travelling <i>anti-institutionnel</i> | 46 |
| 3.5 | <i>Ivresse kinesthésique</i> : accélération – torsion | 47 |
| 3.6 | Une verticalité ébranlée | 47 |
| 3.7 | Dispositif de présentation – Décentrer, aviver le regard | 48 |
| CONCLUSION | | 50 |
| BIBLIOGRAPHIE | | 52 |

LISTE DES FIGURES

| | | |
|------|--|----|
| 0.1 | Elaine LaBrie dans <i>Les pleurs en porcelaine</i> , Théâtre de la Ville, Paris, 1986 | 2 |
| 0.2 | Man Ray, <i>Anatomie</i> , c.1930 | 3 |
| 1.1 | Marie Taglioni dans le rôle de <i>La Sylphide</i> , 1832 | 5 |
| 1.2 | Doris Humphrey & Charles Weidman dans <i>Inquest</i> , 1944 | 7 |
| 1.3 | Anna Halprin, <i>Parades and Changes</i> , 1965-67 | 9 |
| 1.4 | Trisha Brown, <i>Walking on the Wall</i> , Whitney Museum of American Art, New York, 1971 | 11 |
| 1.5 | Trisha Brown, <i>Man Walking Down the Side of a Building</i> , New York, 1970 | 12 |
| 1.6 | Tino Sehgal, <i>Kiss</i> , Musée Guggenheim, New York, 2004 | 14 |
| 1.7 | Robert Morris, <i>Two Columns</i> , 1961-73 | 18 |
| 1.8 | Bruce Nauman, <i>Dance or Exercise on the Perimeter of a Square</i> , 1967-68 | 19 |
| 1.9 | Richard Serra splashing Lead | 20 |
| 1.10 | <i>Gutter Corner Splash/Night Shift</i> , 1969 | 20 |
| 1.11 | Robert Morris, <i>Untitled (Tangle)</i> , 1967 | 21 |
| 1.12 | Eva Hesse avec <i>Untitled or Not Yet</i> dans son studio du Bowery, New York, 1966 | 22 |
| 1.13 | Elaine LaBrie dans <i>Mansouet un homme nu</i> , Cie Balmuz, Paris, 1988. Improvisation sur scène avec du papier | 26 |
| 2.1 | Les deux artistes au travail, Niele Toroni, Elaine LaBrie | 30 |

| | | |
|-----|---|----|
| 2.2 | Elaine LaBrie, <i>Anonyme</i> , Lè pavé dans la Mare, Besançon, 2002 | 32 |
| 2.3 | Elaine LaBrie, <i>Immixture</i> , Allée van Gogh, <i>Immixture</i> , rue d'Alsace, 2003 | 33 |
| 2.4 | Eva Hesse, <i>Untitled (Rope Piece)</i> , 1970 | 34 |
| 2.5 | Elaine LaBrie, <i>Sculpture de seconde main, jaune et bleue</i> , diptyque, galerie Port Maurice, 2007 | 35 |
| 2.6 | Elaine LaBrie, <i>Tableaux</i> , photogramme tableau 4, photogramme tableau 7 | 36 |
| 2.7 | <i>Verb List, ma compilation</i> , photogrammes (to mark, to twist, to drop, to suspend, to expand), 2012 | 37 |
| 3.1 | Bruce Nauman, <i>Bouncing in the Corner II</i> , 1969 | 41 |
| 3.2 | Richard Serra, <i>Hand Catching Lead</i> , 1968 | 41 |
| 3.3 | Yvonne Rainer, <i>Hand Movie</i> , 1966 | 42 |
| 3.5 | Elaine LaBrie, <i>Sans titre</i> , avec Marilyne St-Sauveur, 2014 | 48 |

RÉSUMÉ

Ce texte d'accompagnement s'articule à partir de *Sans titre*, une performance « chorégraphique » vidéographiée à l'aide de trois caméras, réalisée dans le cadre du mémoire en recherche-crédation et qui constitue le projet d'exposition. Dans cette œuvre, j'allie le *Fall-Recovery* (tomber et se ressaisir) issu de la danse moderne aux principes de l'abandon à la gravité présents dans les pratiques de l'antiforme pour tenter de les appliquer au corps humain. Le texte commence ainsi par un bref survol historique de la prise en compte de la gravité à la fois dans le champ de la danse et celui des arts visuels, en s'intéressant particulièrement à la production des danseurs et des artistes de la fin des années soixante à New York. Dans ce basculement du corps en jeu, une autre notion entre en opération, celle de l'informe élaborée par Georges Bataille

Je dégage ensuite dans le texte les spécificités de ma démarche en examinant quelques productions depuis mon passage de la danse à la pratique artistique. Dans ce déplacement du corps dansant, spectaculaire (au sens de spectacle), au corps outil, expérimentateur, l'attention portée aux sensations, de même que la relation à l'espace demeurent prépondérantes.

J'aborde à la fin les dispositifs, en examinant les trois cadrages : un plan rapproché; un plan moyen de trois quarts face; un plan moyen de dos. Avec ce dispositif de captation, multipliant les points de vue sur le corps, puis le dispositif de présentation, qui juxtapose les trois plans, je cherche à aviver la perception du regardeur en complexifiant la saisie des images. Activer la relation du regardeur avec l'œuvre est un des principaux enjeux de *Sans titre*.

INTRODUCTION

Ce mémoire en recherche-création est rédigé par une ex-danseuse et adopte de ce fait le point de vue du corps du danseur et sa phénoménologie.

Le corps, la barbaque comme aimait l'appeler Jacques Patarozzi, un des chorégraphes avec qui j'ai travaillé, mot d'argot signifiant viande, il nous indiquait par là ses muscles, sa chair, sa matérialité. Tout au long de ma formation en danse puis dans ma pratique professionnelle et finalement dans ma vie, j'ai expérimenté, pensé mon rapport au monde, à l'autre, à travers cette matérialité intelligente et sensible.

Je m'intéresse au corps dans sa relation à la gravité tout d'abord parce que j'en ai une connaissance « intime » par ma longue pratique de la danse contemporaine. L'exploration vidéo s'articule donc à partir de mon expérience de danseuse. Une œuvre en particulier de mon parcours en constitue un jalon, *Les pleurs en porcelaine*¹, une chorégraphie à la danse chavir  e, dans laquelle « la danseuse bascule jusqu'à bouleverser l'ordre de la vision »².

¹ *Les pleurs en porcelaine*, Cie Karine Saporta, création chorégraphique dans le cadre du Festival d'Avignon 1985.

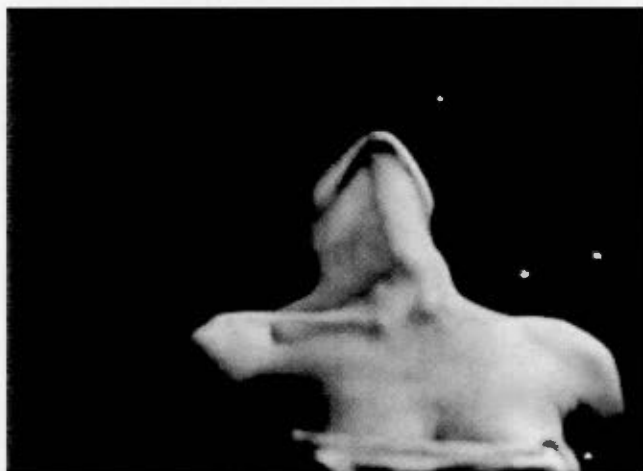
² Hervé Gauville (1986). *Les pleurs en porcelaine*. [Programme spectacle]. Beauvais : Théâtre municipal de Beauvais.



0.1 Elaine LaBrie dans *Les pleurs en porcelaine*, Théâtre de la Ville, Paris, 1986

Un autre basculement s'immisce dans la genèse de ce projet, celui que Man Ray met en œuvre dans sa photographie intitulée *Anatomie*. Dès que j'ai vu cette image, elle m'a captivé. Étrange, elle ne m'était cependant pas tout à fait étrangère. En effet, je chorégraphiais déjà mentalement le cliché en l'insérant dans un mouvement, celui-là même que j'avais effectué à maintes reprises dans *Les pleurs en porcelaine*. Cette œuvre de Man Ray scellait ma rencontre avec l'informe, entendu en tant que basculement du vertical à l'horizontal, glissement vers le bas. Avec un simple renversement de la tête, une contre-plongée et un gros plan, *Anatomie* désoriente en brouillant les distinctions entre l'humain et l'animal³.

³ « On ne peut plus voir le corps en tant qu'humain car il a chuté pour devenir animal ». Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une Théorie des Écarts* (Paris: Éditions Macula, 1990), 168.



0.2 Man Ray, *Anatomie*, c.1930

En m'appuyant sur le concept de *Fall-Recovery* de la danseuse et chorégraphe Doris Humphrey⁴, j'ai cherché à capter dans toute sa complexité l'instant où le corps cède son poids à la gravité pour ensuite se ressaisir. Je me suis également intéressée aux pratiques de l'antiforme, celle notamment de Robert Morris, d'Eva Hesse ou encore de Richard Serra.

J'affectionne enfin la gravité par sa dimension collective, nous avons tous un corps qui a un poids, elle est notre condition temporelle et spatiale. Dans l'exploration vidéo, une danseuse exacerbe cette relation par la répétition d'un mouvement d'abandon. Par son dispositif de captation et son dispositif de présentation, *Sans titre* cherche à atteindre le corps du spectateur, à l'affecter. Par un phénomène d'affinité musculaire (mémoire des sensations musculaires), celui-ci sera en mesure de ressentir le vertige de la chute.

⁴ To be on balance and to fall out of balance are the elements of Doris Humphrey's principles of *Fall & Recovery*. Récupéré de <http://www.danceconnection.be/ENGELS/limon.html>

CHAPITRE 1

LE CONSENTIR GRAVITAIRE

1.1 Danse moderne : changement de paradigme

La danse classique s'est articulée autour d'un idéal, celui de l'élévation. Cette ambition ira jusqu'à créer les pointes au début du dix-neuvième siècle, des chaussons aux embouts renforcés permettant à la danseuse de se tenir en équilibre sur une surface des plus réduites qui soient, la pointe des orteils. En allongeant un peu plus la silhouette, augmentant ainsi l'étendue de la verticalité et l'effet d'apesanteur, le désir était d'accéder à *l'illusion de suspension* quasi permanente de la danseuse.



1.1 Marie Taglioni dans le rôle de *La Sylphide*, 1832

Les pionniers de la danse moderne, rejetant tous les artifices du ballet, cherchent au contraire à s'ancrer dans le sol. Ils abandonnent la légèreté, l'aérien, pour s'intéresser à la pesanteur, au corps dans sa matérialité concrète. La prise en compte de cette composante va engendrer une danse radicalement autre ainsi qu'un rapport au monde différent. La notion de poids est un des ressorts de la modernité et un des *fondamentaux* de la danse contemporaine.

Un des premiers théoriciens de la danse moderne (notamment de la nouvelle école allemande), Rudolf Laban (1879-1958), entreprend une analyse poussée du mouvement en s'intéressant, entre autres, au transfert du poids du corps dans les déplacements du danseur. Ainsi, à l'opposé du ballet, les formes ne sont plus une succession de poses, elles se développent à partir d'un rapport du corps à la gravité. Dès ses premiers travaux, Laban conçoit que tout le registre du mouvement dansé se situe entre « les extrêmes du relâchement total et de la tension complète »⁵. La dynamique moderne : se soumettre au poids ou y résister.

1.1.1 Vers le déséquilibre

Aux États-Unis, la danseuse et chorégraphe Doris Humphrey (1895-1958) élabore de son côté le concept de *Fall-Recovery*⁶. Chute et rétablissement, les deux mots régissant les principes de sa technique qui consiste à s'écarter d'une position

⁵ John Martin, *La danse moderne* (Arles : Éditions Actes Sud, 1991), 44. John Martin a été critique de danse pour le New York Times de 1927 jusqu'à sa retraite en 1962.

⁶ « Underlying it, according to Humphrey, was the german philosopher Frederick Nietzsche's idea about the split in the human psyche between each person's Apollonian side and our Dionysian side ». Récupéré de <http://www.pitt.edu/~gillis/dance/doris.html>

d'équilibre pour ensuite y revenir. Mettant en cause la suprématie de la verticalité, la danseuse est constamment entraînée dans un décentrement, se ressaisissant dans une brève suspension, un équilibre toujours provisoire⁷.

La danse existe dans l'arc entre deux morts : entre deux extrêmes statiques, l'aplomb et l'horizontale, il y a une zone de danger où interfèrent la perte de l'équilibre et la résistance pour le garder, opposition qui est source de tout mouvement⁸.



1.2 Doris Humphrey et Charles Weidman dans *Inquest*, 1944

⁷ « Le corps-Humphrey travaille les intermittences de l'instable, l'abandon infini du thorax dans l'invitation à la chute ». Laurence Louppe, *Le corps comme poétique* (Bruxelles : Éditions Contredanse, 2000), 220.

⁸ Laboratoire du geste, *Doris Humphrey et les gestes*. Récupéré de <http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article303>

Humphrey, créatrice prolifique et également théoricienne, résumera ses idées dans un livre, *The Art of Making Dances*, rédigé peu de temps avant sa mort. Sa technique⁹ est connue à travers le monde, mais par une ironie de l'histoire, sous le nom de son plus célèbre danseur, José Limon¹⁰. Fondée sur le rôle joué par le poids du corps, la technique Limon dérive des principes élaborés par Humphrey dont Limon se considère humblement comme le fidèle continuateur.

1.1.2 De la *Modern* à la *Post-Modern Dance* : la figure souterraine d'Anna Halprin

Anna Halprin (1920), danseuse et chorégraphe américaine, figure encore peu connue du grand public, va jouer un rôle considérable sur ce qui deviendra bientôt la danse post-moderne. Ce n'est pas tant la question relative au poids du corps qui est à prendre en considération chez Halprin, quoiqu'elle s'y intéresse en accordant une grande attention aux processus de réalisation du mouvement, mais plutôt les nombreux déplacements qu'elle opère en rompant avec les tous codes habituels de la danse. Elle quitte ainsi le studio pour mener ses recherches sur un plateau construit en plein air, sans les miroirs usuels, reportant la concentration au surgissement du mouvement sur la sensation interne du danseur. De même, elle sort la danse du théâtre pour gagner la rue, la plage, les chantiers, etc. Dès 1957, elle élabore son concept de « Task oriented Movements ». Les tâches à accomplir sont empruntées au quotidien, des activités ordinaires telles que, se laver, s'alimenter, se vêtir, se dévêtir,

⁹ Les deux autres techniques de danse moderne étant, la technique Graham et Cunningham.

¹⁰ José Limon (1908-1972) danseur, chorégraphe et pédagogue américain d'origine mexicaine, suivra l'enseignement de Doris Humphrey avant d'intégrer la compagnie. Il y dansera pendant dix ans avant de fonder sa propre compagnie.

marcher, courir¹¹. En incorporant le temps réel dans l'accomplissement de ces tâches et en mettant l'accent sur le processus, Anna Halprin déplace indéniablement la danse vers la performance.



1.3 Anna Halprin, *Parades and Changes*, 1965-67

1.1.3 Accueil du champ gravitaire

Trisha Brown, danseuse, chorégraphe, figure majeure de la danse post-moderne accorde une place essentielle au travail du poids du corps dans ses *investigations* chorégraphiques. Durant ses années de formation, elle va notamment étudier avec

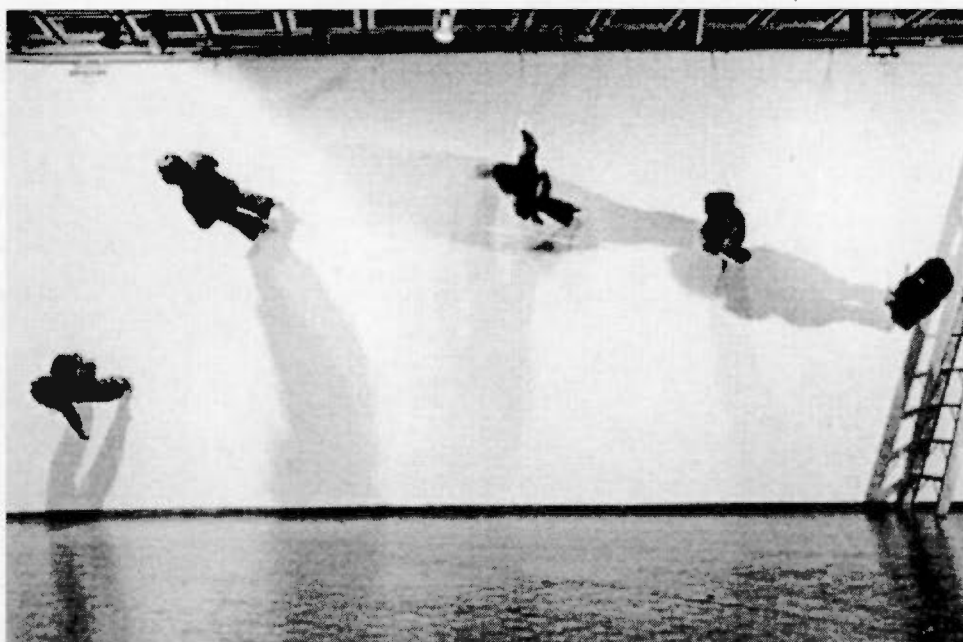
¹¹ L'introduction du geste quotidien est un des axes majeurs de la danse post-moderne.

José Limon à l'occasion des programmes d'été du « Connecticut College »¹². Si on peut déceler chez elle quelques notions du langage chorégraphique de Doris Humphrey (réalité gravitaire, flux), la grande influence vient d'Anna Halprin dont elle suit les ateliers à l'été 1959. Halprin va ainsi influencer son emploi singulier de l'espace, amenant Brown vers l'utilisation de supports instables ou non horizontaux¹³. Plusieurs de ses performances du début des années soixante-dix explorent le champ gravitaire en s'y confrontant. La question centrale de pièces telles que, *Leaning Duets* (1970), *Floor of the Forest* (1970), *Walking on the Wall* (1971) peut se formuler de cette façon : « comment je traverse le paysage gravitaire et suis traversé par lui »¹⁴.

¹² « I spent a couple of summers at Connecticut College studying with Louis Horst, José Limon and Merce Cunningham. Doris Humphrey was there also, but I was not advanced enough to be in her classes ». *Contemporary Dance*, edited transcript of an interview with Trisha Brown (Edited by Anne Livet, New York : Abbeville Press inc. in association with The Fort Worth Art Museum, 1978), 44.

¹³ « Anna Halprin was a very big influence on Browns technique and improvisations. She focused on improvisation, problem solving, use of space, rhythmic use of muscular weight of movement and manner of execution. This also later influenced her use of space through site specific work ». Récupéré de <http://allaboutmisstbrown.blogspot.ca/2010/03/lineage-influences-and-collaboration.html>

¹⁴ Aurore Després, *Un rapport autre à la gravité, enjeux*, « La danse une culture en mouvement », (Centre de Recherches Européennes en Education Corporelle C.R.E.E.C. Actes du colloque international 7, 8, 9 mai 1999, Strasbourg : Université Marc Bloch), 130.



1.4 Trisha Brown, *Walking on the Wall*, Whitney Museum of American Art, New York, 1971

Mais, la plus spectaculaire et emblématique de cette période est sans aucun doute *Man Walking Down the Side of a Building* (1970). Un homme se tient debout sur le bord du toit d'un immeuble de sept étages à Soho. Il se penche en avant jusqu'à ce qu'il atteigne un angle à 90 degrés puis il descend tranquillement le long du mur, son corps absolument parallèle au sol.

A natural activity under the stress of an unnatural setting. Gravity reneged. Vast scale. Clear order. You start at the top, walk straight down, stop at the bottom. All those soupy questions that arise in the process of selecting abstract movement according to the modern dance tradition – what, when, where and how – are solved in collaboration between choreographer and place¹⁵.

¹⁵ *Contemporary Dance*, edited transcript of an interview with Trisha Brown (Edited by Anne Livet, New York : Abbeville Press inc. in association with The Fort Worth Art Museum), 51.



1.5 Trisha Brown, *Man Walking Down the Side of a Building*, New York, 1970

Par l'attention qu'elle porte à la gestion du poids du corps ainsi qu'aux mécanismes du mouvement, Trisha Brown développe une danse d'une fluidité fascinante. Chez elle, l'aisance du danseur dans son rapport à la gravité est unique¹⁶.

1.1.4 Aujourd'hui

On assiste depuis les années 1990 à un renouveau de l'expérimentation qui passe par une redécouverte passionnée des années 1970. Le modèle issu de la danse post-moderne est exploré à travers un foisonnement de questionnements sur le corps et sur ses modes d'exposition. On interroge la notion de représentation, « est-elle le seul mode de spectaculaire »? Spectaculaire étant entendu comme pratique du spectacle utilisant l'espace scénique de la scène. Certains écartent de façon radicale la scène conventionnelle et déplacent la danse vers d'autres espaces. Vitrites, chambres d'hôtel, places publiques, on s'oriente volontiers vers les galeries d'art, voire les musées. D'autres s'emploient à défigurer le corps, alors qu'ailleurs il sera simplement exposé comme un objet. Mais une question en particulier, selon Isabelle Ginot et Marcelle Michel, préoccupe la danse, celle de la visibilité (et surtout de l'invisibilité) du corps et du mouvement. Elles entendent par là :

Non pas leur invisibilité en tant qu'image : le XX^e siècle, on le sait, aura été celui de l'affichage et de la représentation des corps, particulièrement dans des formes commerciales. Mais leur invisibilité en tant qu'expérience : en effet, ce qui résiste, se perd, demande à être à nouveau conquis, c'est l'expérience du corps en tant qu'elle échappe au discours ou, du moins, qu'elle ne saurait s'y résumer. La danse s'efforce de rendre visible, ou sensible quelque chose de

¹⁶ « Chez Trisha Brown, le danseur circule dans un flux continu autour de son propre axe gravitaire. Jamais le mouvement n'est fait contre ou malgré la gravité mais toujours avec ». Hubert Godard, « Le déséquilibre fondateur », *Art Press* (Paris), Hors série no 13, (1992), 143.

cette expérience qui vient profondément troubler la distribution des forces et du pouvoir, dans nos sociétés puissamment logocentrées¹⁷.



1.6 Tino Sehgal, *Kiss*, Musée Guggenheim, New York, 2004

Deux œuvres, de deux époques différentes, *Walking on the Wall* de Trisha Brown et *Kiss* de Tino Sehgal déplacent ainsi la danse de l'espace de la scène à celui du musée. Dans la pièce de Brown, des danseurs harnachés défient la gravité en marchant sur les murs d'une salle du Whitney Museum of American Art de la manière la plus naturelle qui soit. Dans cette action, aucun récit, le mouvement est simplement donné à voir en tant qu'activité ordinaire du quotidien.

The paradox of one action working against another is very interesting to me [...] you have gravity working one way on the body and my intention to have a naturally walking person working in another way¹⁸.

¹⁷ Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au XXe siècle* (Paris : Larousse-Vuef, 2002), 231-232.

¹⁸ *Contemporary Dance*, edited transcript of an interview with Trisha Brown, (Edited by Anne Livet, New York : Abbeville Press inc. in association with The Fort Worth Art Museum), 51.

Sehgal conçoit ce qu'il appelle des « situations construites ». Pour *Kiss*, deux danseurs réinterprètent des baisers célèbres de l'histoire de l'art. Enlacés à même le sol dans l'entrée d'un musée, ils exécutent au ralenti une séquence chorégraphique élaborée avec minutie. La séquence est répétée en boucle de l'ouverture à la fermeture du musée, plusieurs couples se relayant tout au long de la journée. Avec ce dispositif, Sehgal rapproche certes les visiteurs des danseurs, mais le déroulement de la *situation* s'appréhende néanmoins comme un spectacle contrairement à la proposition de Brown qui donne à voir une action banale, marcher, mais dans un espace inhabituel, ce qui change radicalement la perception des visiteurs.

1.2 Art : vers le bas : La *physique amusante* de Marcel Duchamp

L'œuvre, *Trois stoppages-étalon* (1913/14) de Duchamp, surprend par l'audace du geste *iconoclaste* pratiqué par l'artiste et par sa simplicité même. Rappelons-en le protocole. Laisser tomber au sol un fil d'un mètre de longueur d'une hauteur d'un mètre. Duchamp réitère ce geste à trois reprises, pour en reconduire le plaisir? L'expérience a certes des allures de jeu¹⁹.

Ce n'est pas un tableau. Les trois étroites bandes s'appellent 3 stoppages-étalon. Elles doivent être regardées horizontalement et non verticalement parce que chaque bande propose une ligne courbe faite d'un fil à coudre d'un mètre de long, après qu'il ait été lâché d'une hauteur de 1 mètre, sans que la distorsion du fil pendant la chute soit déterminée²⁰.

¹⁹ « Cela m'avait amusé : c'est toujours l'idée « amusé » qui me décidait à faire les choses, et répétées trois fois [...] ». Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (Paris : Éditions Pierre Belfond, 1967), 81.

²⁰ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* (Paris : Éditions Flammarion, 1994), 217.

Parmi le corpus d'œuvres intrigantes de Duchamp, ses *Trois stoppages-étalon* sont un incontournable pour quiconque s'intéresse à la gravité. En choisissant un matériau aussi peu fiable que le fil à coudre, Duchamp cherche sciemment à déformer le mètre étalon, et en « composant » avec la gravité poursuit un autre but, celui d'inclure le hasard dans le processus. Maurice Fréchuret, dans *Le mou et ses formes*²¹, évoque le contexte d'émergence de cette œuvre :

N'oublions pas que *Trois stoppages-étalon* inaugurent avec la *Roue de bicyclette* et *Pharmacie* le début de la période des readymades ou celles des « expérimentations » qui tournent délibérément le dos aux propositions cubo-futuristes du début de la décennie.

En recourant à des procédés inusités et hasardeux, cette œuvre instaure une rupture définitive avec l'art tel qu'il se pratiquait jusque là, l'intention ultime de Duchamp étant de s'en prendre à la notion du « beau lui-même et des valeurs qui lui sont attachées » (Fréchuret, 1993). Enfin, sa recommandation de regarder l'œuvre non pas verticalement, mais horizontalement retient mon attention puisque ce glissement du vertical vers l'horizontal est un des enjeux de mon exploration vidéo *Sans titre*.

1.3 L'art en tant qu'activité : l'irruption du corps

Au début des années 1960 à New York, l'artiste Robert Morris participe aux expérimentations menées par le Judson Dance Theater²², un groupe informel composé

²¹ Maurice Fréchuret, *Le Mou et ses formes* (Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993) 31.

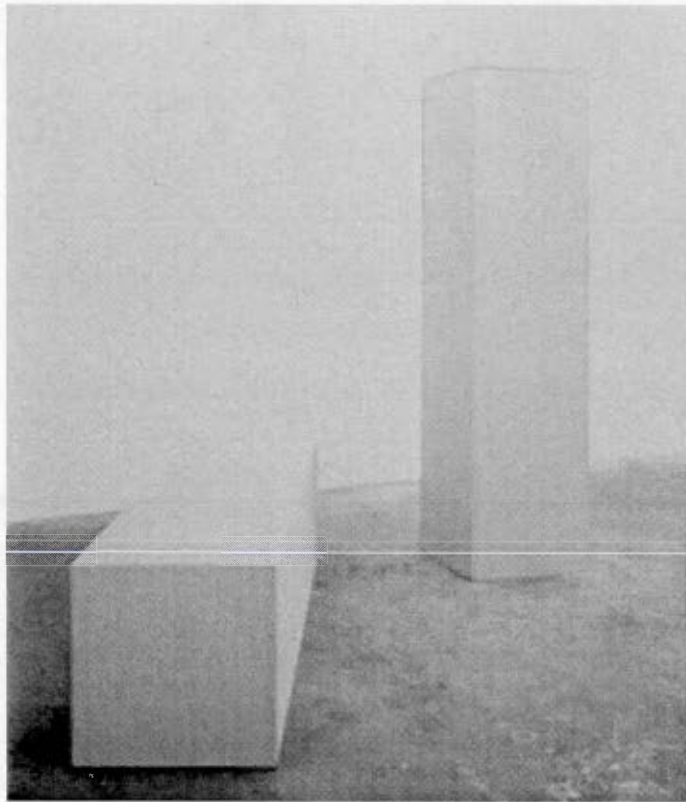
²² Parmi les principaux membres du Judson Dance Theater on retrouve : Robert Dunn, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti, Robert Morris, Lucinda Childs, Robert Rauschenberg.

de danseurs, de plasticiens et de musiciens. Cette implication l'amène à transposer une problématique telle que la pesanteur au sein de sa pratique plastique. Dans son livre *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, l'historienne de l'art Rosalind Krauss souligne ce lien, « certaines attitudes originales dans l'œuvre de Robert Morris naquirent des rapports de l'artiste avec la New Dance » (Krauss, 1997). C'est là qu'il prend connaissance de l'importance du spectateur, et voit comment la nouvelle danse fait coïncider temps et gravité dans l'exécution des mouvements. Une performance de Morris, *Column* (1961), en témoigne. Une colonne, aux dimensions du corps de l'artiste, se profile à la verticale au centre de la scène du Living Theater²³. Au bout de trois minutes et demie, elle est basculée (par l'artiste depuis les coulisses) et chute. La colonne reste à l'horizontale pendant un autre trois minutes et demie. Rideau. Rosalind Krauss en résume ainsi l'expérience :

Érigée, celle-ci paraît légère et fine. Fluide, linéaire et dépourvue de masse, la pression du poids vers le bas ne l'alourdit en rien. En revanche, lorsqu'elle est étendue sur le sol, elle change de *nature* et semble massive, lourde, contrainte: elle ne suggère que *du poids*. Sa signification ne réside donc pas dans le fait que sa forme reste identique [...], mais au contraire, dans le fait qu'elle est perçue comme différente. Cette différence attaque le cœur même de l'idée selon laquelle le sens d'une forme se trouverait dans sa pure abstraction, hors toute situation concrète²⁴.

²³ Le Living Theatre est une troupe de théâtre expérimental créée à New York en 1947 par Judith Malina (1926) et Julian Beck (1925-1985).

²⁴ Rosalind Krauss, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* (Paris : Éditions Macula, 1997), 245-246.

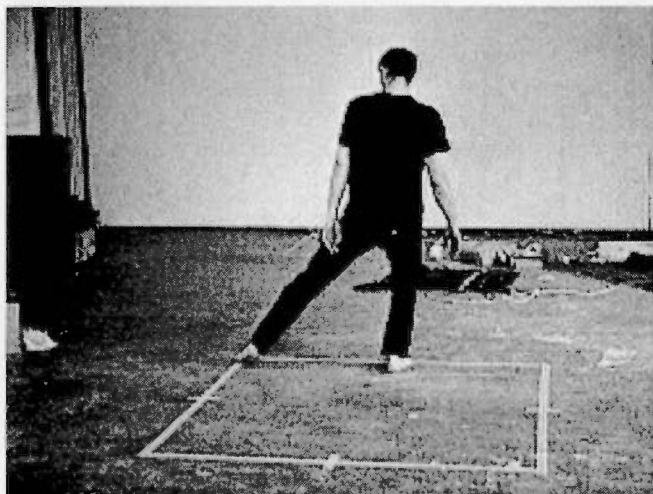


1.7 Robert Morris, *Two Columns*, 1961-73

La volonté d'effacement des frontières entre les disciplines amène les membres du Judson Dance Theater à se regrouper sous le vocable de « performer », éclipant ainsi les distinctions de leurs spécialités respectives. Lors des soirées organisées par le groupe, on ne parle plus de spectacle, mais de performance²⁵, ce terme mettant l'accent sur l'acte, sur « le fait d'agir plutôt que la notion de représentation » (Ginot et Michel, 2002).

²⁵ Cette attitude est redevable, du côté de la danse, à Anna Halprin. Voir chapitre 1, « De la *Modern* à la *Post-Modern Dance* : la figure souterraine d'Anna Halprin ».

Cette approche de l'art, amplement explorée par le Judson Dance Theater²⁶, trouve un écho chez d'autres artistes. Bruce Nauman procède ainsi à des enregistrements vidéo d'activités qu'il effectue dans son atelier en les considérant comme des « problèmes de danse » (Nauman, 1971). Il se soumet à des exercices physiques répétitifs dont les règles ont été méthodiquement établies auparavant. « L'intérêt pour l'œuvre en tant que procès aboutira logiquement à l'utilisation du corps même de l'artiste comme énonciateur de l'œuvre » (Royoux, 1997).



1.8 Bruce Nauman, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, 1967-68

On en repère également l'influence chez Richard Serra. Son œuvre *Verb List*²⁷, une liste manuscrite de quatre-vingt-quatre verbes et de vingt-quatre contextes, fonctionne tel un répertoire d'actions à pratiquer sur un matériau quelconque. Voici ce qu'il en dira plus tard :

²⁶ Yvonne Rainer avait rallié le studio d'Anna Halprin dès 1959. Elle sera suivie par Trisha Brown, Simone Forti et Robert Morris.

²⁷ Richard Serra, *Verb List* (1967-68). Graphite on paper, 2 sheets, each 10" x 8". The Museum of Modern Art, New York.

I was tearing lead in place, lifting rubber in place, rolling and propping lead sheets, and melting lead and splashing it against the juncture between wall and floor. The activities were experimental and playful²⁸.



1.9 Richard Serra splashing Lead



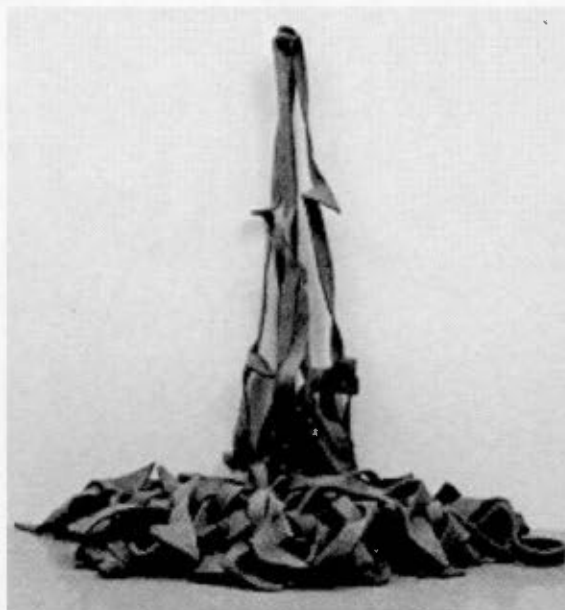
1.10 *Gutter Corner Splash/Night Shift*, 1969

Au même moment, Morris développe sa notion d'antiforme, théorisée dans un essai publié dans *Artforum* en avril 1968. Dans ce texte, l'artiste favorise une sculpture dorénavant attentive aux propriétés inhérentes du matériau, acceptant les effets de la gravité et l'indétermination. La sculpture devant désormais trouver sa forme dans les procédures de sa fabrication²⁹. Cet écrit marque un changement de direction dans la pratique de Morris qui délaisse les volumes géométriques et rigides pour travailler

²⁸ Richard Serra, *The Matter of Time*, extrait de *Questions, Contradictions, Solutions* (Göttingen : Éditions Steidl, 2005). Récupéré de <http://historyofourworld.wordpress.com/2010/03/17/the-matter-of-time-richard-serra/>

²⁹ « Sometimes a direct manipulation of a given material without the use of any tool is made. In these cases considerations of gravity become as important as those of space. The focus on matter and gravity as means results in forms which were not projected in advance ». Robert Morris, *Anti Form* (New York : Artforum, 1968). Récupéré de <https://www.msu.edu/course/ha/452/morris.html>

avec des matériaux souples. Il utilise de grands morceaux de feutre qu'il découpe selon une trame géométrique, avant de les soumettre à la pesanteur³⁰.

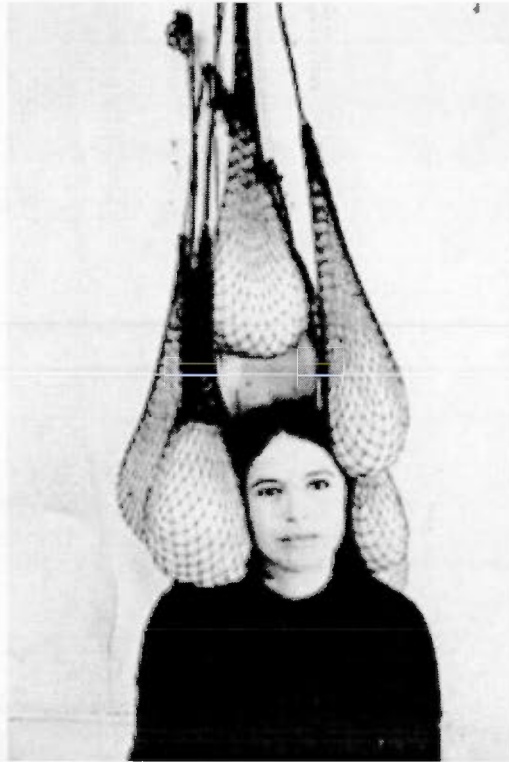


1.11 Robert Morris, *Untitled (Tangle)*, 1967

Serra ne manquera pas d'inclure à sa liste *to suspend* tant l'action de la gravité est déterminante dans ce mode d'accrochage. En l'utilisant dès 1966, Eva Hesse devance Serra et Morris. Cette artiste abandonne les principes formels pour aller vers l'inconnu, produisant des œuvres instables à l'aide de matériaux originaux aux propriétés molles et élastiques. Sa sculpture *excentrique* possède d'indéniables qualités sensuelles, je me sens proche d'Eva Hesse par les références implicites au

³⁰ « Éparpillée désormais, la trame s'effacerait et céderait la place aux brèches devenues l'index du vecteur horizontal en tant que force constamment active à l'intérieur du champ vertical et mise en jeu pour invalider la formation même de la forme ». Rosalind Krauss, *L'informe, mode d'emploi* (Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1996), 91.

corps, la fragilité des œuvres, leur devenir incertain et par ses interrogations sur le grand art et son aversion de l'ordre.



1.12 Eva Hesse avec *Untitled or Not Yet* dans son studio du Bowery, New York 1966

1.4 L'informe selon Georges Bataille

La revue *Documents*³¹, dont Georges Bataille est l'un des cofondateurs, va concevoir au fil de ses parutions un « Dictionnaire » d'un genre particulier. En effet, au lieu de donner le sens des mots, ce dictionnaire critique s'emploiera plutôt à en dégager la

³¹ *Documents* est une revue française fondée en 1929 par Georges Henri Rivière et Georges Bataille. La revue ne connaîtra que quinze numéros, elle cessera son existence en avril-mai 1931.

besogne. À la rubrique « Informe », dans le court paragraphe qu'il rédige, Bataille ne définit donc pas ce vocable préférant lui assigner une tâche : « Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens, mais un terme servant à déclasser, exigeant que chaque chose ait sa forme » (Bataille, 1929). Yve-Alain Bois poursuit et précise :

L'informe n'est rien en soi, n'a d'autre existence qu'opératoire : c'est un performatif, comme le mot obscène, dont la violence ne tient pas tant à ce à quoi il se réfère qu'à sa profération même. L'informe est une opération³².

Avant d'envisager quelles opérations produisent l'informe, notons qu'il ne faut pas le concevoir, un peu simplement, comme le contraire de la forme, « mais comme une possibilité œuvrant au cœur de la forme, pour l'éroder »³³.

L'érosion comme processus n'est pas une simple dégradation, mais une mise en mouvement de la forme pour l'ouvrir. L'altération, pour reprendre la terminologie de Bataille, on le verra au chapitre suivant, est l'un des modes opératoires dans mon travail. Altérer pour déjouer les oppositions binaires, renverser les hiérarchies, brouiller les catégories.

Dans l'exposition *L'informe : mode d'emploi* réalisée par Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois³⁴, les deux commissaires dégagent quatre opérations au titre de l'informe. Deux d'entre elles sont activées dans *Sans titre* :

³² Yve-Alain Bois, *L'informe, mode d'emploi* (Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1996), 15.

³³ Rosalind Krauss, *L'inconscient optique* (Paris : Éditions Au Même Titre, 1993), 229.

³⁴ « L'informe : mode d'emploi », exposition présentée par le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, du 22 mai au 26 août 1996. Commissaires : Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, avec la collaboration de Isabelle Monod-Fontaine.

L'*horizontalité*, car « c'est là que la nature de l'informe est la plus patente » (Bois, 1996, p. 23). Cependant, ce mot indiquant plutôt un état, il définit assez mal la nature dynamique de cette opération, on devrait plutôt dire : « basculement du vertical vers l'horizontal » (Bois, 1996, p. 23).

Le *battement*, ou la pulsation. Ce terme ne relève pas en tant que tel du vocabulaire de Bataille et c'est par extrapolation qu'il fait partie de leurs « catégories ».

Le *battement* est donc la forme de la récurrence, de la répétition, la forme par quoi se délite la forme, par où le temporel s'insinue au cœur du figural et l'altère en mauvaise forme, en *informe*³⁵.

1.5 Je danse donc je suis – Formation et pratique professionnelle (quelques repères)

Dans le cours de ma formation en danse, j'ai rencontré à peu près tous les corps modernes³⁶. J'ai expérimenté l'abandon étourdissant du poids du corps avec la technique Limon. Je suis devenue tracés aléatoires avec la technique Cunningham, fulgurances nettes et tranchantes dans l'espace. Les pratiques somatiques m'ont permis de sortir du corps anatomique pour l'ouvrir à un champ de circulations. Le contact improvisation³⁷, une danse improvisée mettant en jeu un échange de poids entre partenaires, a aiguisé mon attention à l'autre, développé ma qualité d'écoute. La

³⁵ Rosalind Krauss, *L'informe : mode d'emploi*, (Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1996), 99.

³⁶ La danse moderne n'est pas un champ d'expression homogène et a commencé par *l'invention d'un corps singulier*.

³⁷ Contact Improvisation is an evolving system of movement initiated in 1972 by Steve Paxton. Récupéré de <http://www.contactquarterly.com/contact-improvisation/about/index.php>

danse-contact nous apprend « à prolonger notre sensation du corps dans le corps de l'autre, et singulièrement la sensation gravitaire » (Louppe, 2007, p. 49). Une danse exploratoire étonnante dans les diverses rencontres pondérales qui adviennent. Quant à ma pratique professionnelle, elle s'est surtout déroulée à Paris (aussi à Montréal et à Cologne en Allemagne) dans l'effervescence de la *Nouvelle danse française*. Cette jeune danse s'est nourrie de multiples influences étrangères, elle est essentiellement une « danse d'auteur » où l'imaginaire, le poétique, le narratif et l'originalité de la scénographie prédominent.

Dans le processus de création, chorégraphes et danseurs contemporains utilisent fréquemment l'improvisation. J'ai ainsi régulièrement mené diverses actions lors d'improvisations, à l'aide de matériaux ou d'objets (le précieux héritage d'Anna Halprin et de la danse post-moderne), dont certaines furent par la suite intégrées aux chorégraphies.



1.13 Elaine LaBrie dans *Mansouet un homme nu*, Cie Balmuz, 1988
Improvisation sur scène avec du papier

Enfin, le corps tel que je l'envisage se rapporte au concept de « corporéité » de Michel Bernard³⁸, et qui désigne une réalité mouvante, instable, traversée de réseaux de forces.

³⁸ Michel Bernard est professeur émérite d'Esthétique théâtrale et chorégraphique à l'Université Paris 8 où il a fondé la Formation Danse au sein de l'UFR Arts-Philosophie-Esthétique.

Un corps se vivant comme expérience, expérience du mouvement, certes, mais aussi comme expérience de l'espace et du temps. Une notion reliée à la phénoménologie³⁹.

³⁹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, la suite* (Bruxelles : Éditions Contredanse, 2007) 49.

CHAPITRE 2

UNE PERFORMANCE « CHORÉGRAPHIQUE » VIDÉOGRAPHIÉE

2.1 D'une scène à l'autre : le corps

Anecdote. Durant mon parcours de danseuse professionnelle en Europe, j'ai été amené à rencontrer plusieurs artistes. Je me suis alors mise à fréquenter leurs ateliers, et à visiter les galeries d'art. Un jour en visitant une exposition, face à un tableau qui ne m'emballait pas, je me suis demandé : *je ferais ça comment ?* Je me suis procuré le même matériau, mais pour pratiquer un geste différent, mon intention étant de corriger ce qui selon moi n'allait pas. De cette première action, mâcher de la gomme pour ensuite l'étaler sur un support, se dégagent les axes principaux de ma pratique artistique : l'utilisation de mon corps comme outil de travail; l'importance du processus; une prédilection pour les formes indéterminées; la notion de reprise. Aussi, mon intérêt naissant pour l'informe et la gravité se manifeste clairement dans le titre donné à cette œuvre : *Crachat*⁴⁰. Faire de l'art, il fallait pour moi que ça passe par le corps. Dans le contact direct avec le substrat, ma pratique s'orientait vers une critique de la représentation où l'image se forme par imitation optique. Et, dans l'élan de la reprise, se dessinait la volonté d'y inscrire une mémoire au féminin.

Après la mastication, j'utilise le même organe, mais dans une autre action : embrasser. Je réalise une affiche constituée de six empreintes de ma bouche en

⁴⁰ Le mot *crachat* apparaît dans « Documents » dans l'article *Le cheval académique* de Georges Bataille. À partir de monnaies gauloises de l'Antiquité tardive, Bataille examine les altérations apportées à la forme du cheval par les graveurs « barbares » par rapport aux « types grecs » qu'ils copient.

reprenant la méthode de travail de l'artiste Niele Toroni⁴¹. J'abandonne cependant le pinceau au profit d'une touche antérieure à la touche picturale instrumentalisée et *labialise* ainsi le « label » pictural de Toroni⁴². En y impliquant le corps de cette manière, en faisant basculer le primat de l'optique vers l'haptique, l'acte de peindre prenait une autre signification.



2.1 Les deux artistes au travail, Niele Toroni



Elaine LaBrie

Je mène trois interventions de nature éphémère à l'aide de cette affiche dans lesquelles s'engage à chaque fois la responsabilité du regardeur. La première explore

⁴¹ La méthode de Niele Toroni consiste en des empreintes de pinceau no 50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm.

⁴² « L'empreinte ponctue un mouvement : d'où, sous la lèvre inférieure une trace qu'on eût crue volontiers esquissée par un pinceau. Sous la lèvre supérieure, on devine également une touche plus elliptique, en sorte qu'on y peut entrevoir, sous une improbable paupière, comme un oeil qui divague... Autrement dit, malgré la prédominance des intervalles sur le motif labial qui prive cette affiche de tout ce qui qualifie d'ordinaire une image, quelque chose en elle nous regarde ». Jean-Charles Agboton-Jumeau, « Le rouge à lèvres de Dibutade » *Art Présence* (Pléneuf Val-André), no 46, (2003).

l'espace intime de l'envoi postal. Intitulée *Rouge garce*⁴³, l'œuvre se présente sous la forme d'une édition limitée. L'affiche pliée au format de l'enveloppe d'envoi est postée à quatre cents personnes. Dans le communiqué joint à ce courrier, le destinataire est invité à me répondre s'il le souhaite.

La deuxième, *Anonyme*, explore l'espace de la galerie. Invitée à participer à l'exposition *Fragile*⁴⁴, je colle directement sept affiches sur un des murs du centre d'art de manière à simuler un affichage sauvage. L'ouvrage désordonné et les éclaboussures de colle au sol mettent l'accent sur le déplacement rapide du corps dans l'exécution de cette action. Un paquet d'affiches abandonnées se trouvait dans un coin, le visiteur pouvait, s'il le souhaitait, en saisir une au passage.

⁴³ J'ai conservé comme titre de l'œuvre le nom de *Rouge garce* donné par une grande marque de cosmétique à l'un de ses rouges à lèvres.

⁴⁴ « *Fragile*, une exposition qui tente de tracer les repères d'une certaine tendance artistique qui explore le lien entre fragilité matérielle de l'œuvre et fragilité des rapports que l'artiste instaure avec son public ». Extrait du communiqué, Centre d'art contemporain Le Pavé dans la Mare (Besançon, 2001).

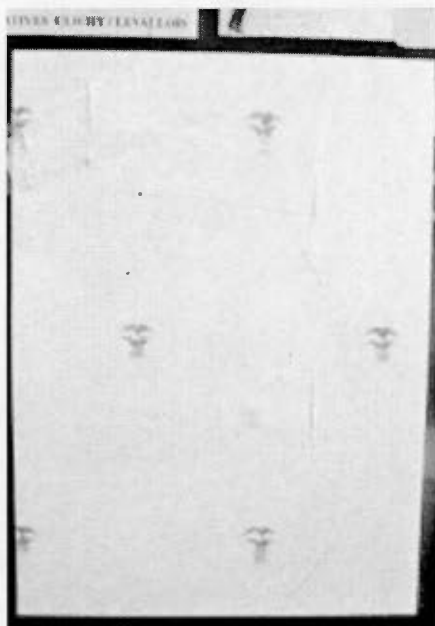


2.2 Elaine LaBrie, *Anonyme*, Le pavé dans la Mare, Besançon, 2002

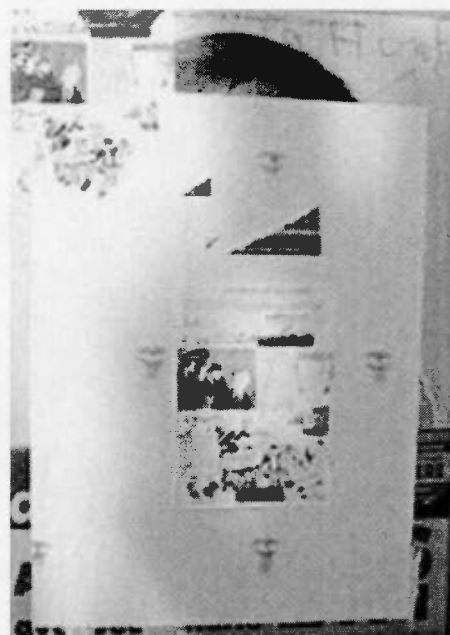
La dernière, *Immixtion*, explore l'espace public. Je colle quatre cents affiches⁴⁵ sur les murs de la ville de Clichy (en périphérie de Paris) parmi les tags et autres affiches de la rue. Dans cet espace, toutes sortes d'altérations allaient inévitablement se produire. Je photographie, un mois durant, les diverses détériorations qui surviennent. En m'immisçant dans l'espace urbain, je souhaitais intégrer à cette œuvre le geste de l'autre⁴⁶.

⁴⁵ Je reprends la même affiche à chaque intervention en modifiant uniquement la couleur des empreintes. Pour *Immixtion*, les empreintes de ma bouche étaient roses.

⁴⁶ Un plan de la ville de Clichy indiquant la location de chaque affiche invitait le public à une déambulation.

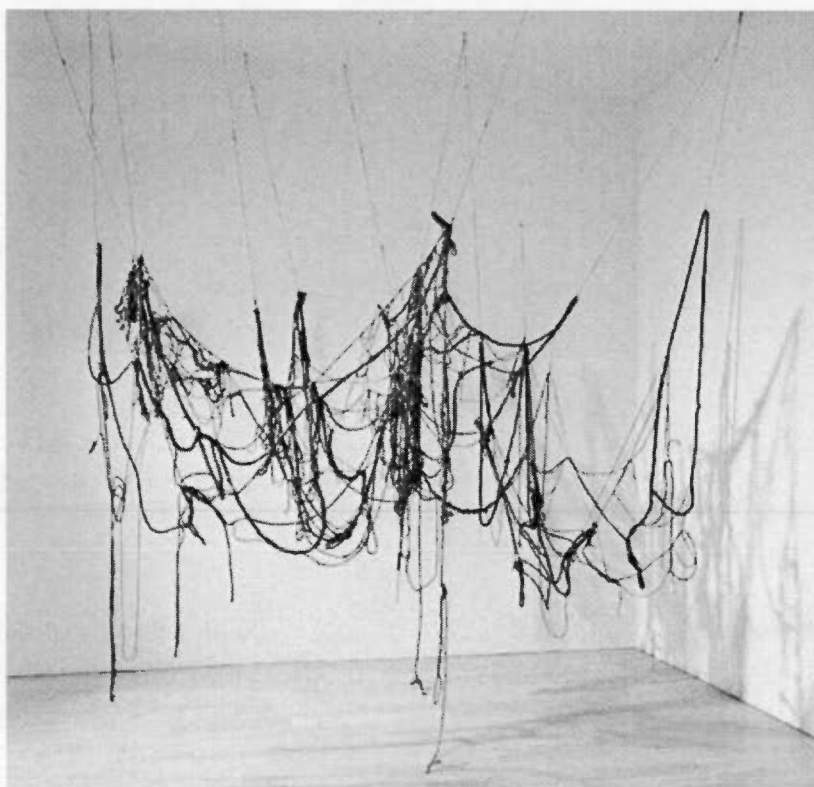


2.3 Elaine LaBrie, *Immixture*, Allée van Gogh



Immixture, rue d'Alsace, 2003

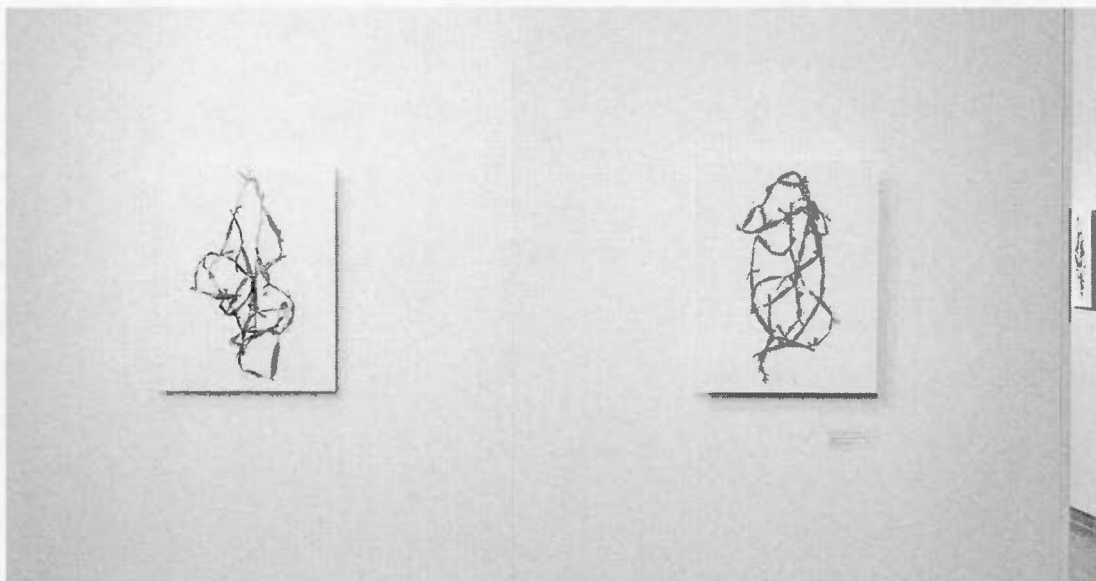
En travaillant sur ce qui allait devenir *Sculpture de seconde main*, j'avais en tête les feutres de Robert Morris et *Untitled (Rope Piece)* d'Eva Hesse. Je me demandais quel serait l'effet de la gravité sur un matériau extrêmement plus léger, celui de sacs plastiques.



2.4 Eva Hesse, *Untitled (Rope Piece)*, 1970

Après quelques expérimentations avec ce matériau, voici la méthode que j'ai retenue. Je découpe les sacs en bandes étroites, je noue ensuite celles-ci les unes aux autres de façon aléatoire. J'obtiens alors un enchevêtrement coloré que je fixe au mur par un seul point de contact, à la différence des nombreux points d'attache de *Untitled (Rope Piece)*. Après quelques manipulations pour trouver le point « idéal », la sculpture est photographiée avant l'expiration inéluctable de sa forme. Étant donné la spécificité du matériau, au lourd affaissement des feutres de Morris j'ai privilégié un moment de suspension dans lequel se manifeste la fragilité de cet assemblage « pictural ». Dans un article consacré à ce travail, le critique d'art René Viau constate : « ses œuvres sont porteuses d'étrangeté tant elles ne se laissent pas assimiler par les codes de

lecture habituelle »⁴⁷. Entre sculpture, peinture et photographie, *Sculpture de seconde main* recycle matériaux et attitudes.

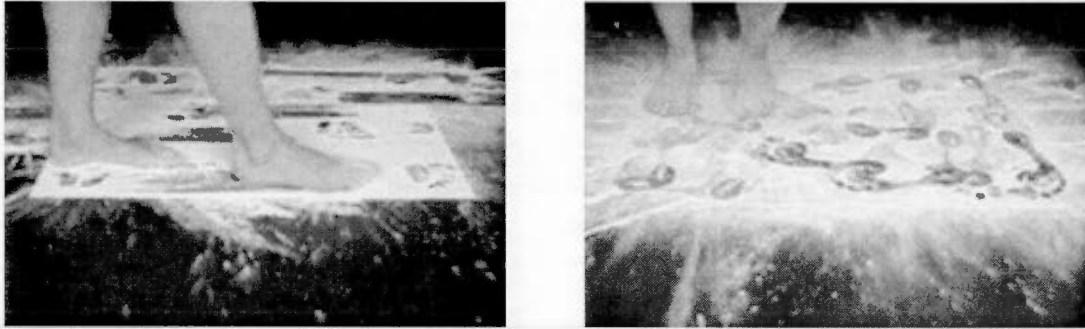


2.5 Elaine LaBrie, *Sculpture de seconde main, jaune et bleue*, diptyque, galerie Port Maurice, 2007

Depuis le début de ma pratique je donne à voir le corps par l’empreinte picturale ou photographique, parfois, il n’est visible que dans l’indice d’actes divers. Avec *Tableaux*, j’introduis une caméra dans mon travail. Je me mets discrètement en scène, on ne voit que mes jambes. Un des points de départ de la vidéo est la peinture, celle notamment qui affirme l’acte d’empreinte. J’y transpose le geste du peintre en une série de petits tableaux chorégraphiés, effectuant dans un rectangle de poudre blanche diverses traversées, en empruntant les pas à un vocabulaire de base de danse. Au fur et à mesure des passages, la forme géométrique initiale s’abîme, pour à la fin disparaître tout à fait. Le désordre progressif de la matière poudreuse rappelle le

⁴⁷ René Viau, « L’art du recyclage », *Vie des arts*, été, no 211 (2008), 100.

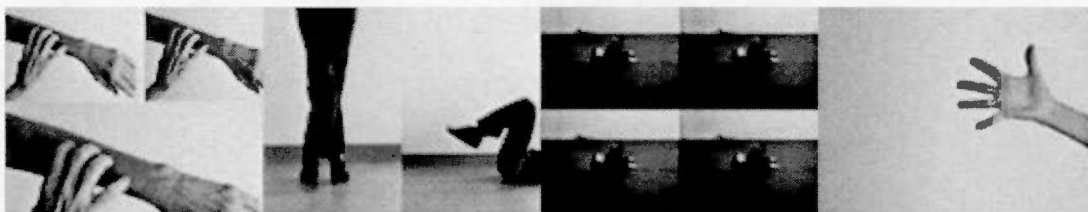
procès d'entropie⁴⁸. « L'entropie présuppose un ordre initial et une détérioration de cet ordre » (Bois, 1996, p. 34).



2.6 Elaine LaBrie, *Tableaux*, photogramme tableau 4 photogramme tableau 7

Enfin, *Verb List, ma compilation* (étude), est une traduction vidéographique de l'œuvre *Verb List* de Richard Serra (évoqué au chapitre 1), dans laquelle mon corps devient le matériau à activer par quelques verbes sélectionnés dans la longue liste. À la fragmentation du corps, j'ajoute la fragmentation du cadre. Les « split screens » établissent une relation avec la structure de la liste : accumulation; superposition; juxtaposition. L'horizontalité du corps au sol, accentuée par le format horizontal du cadre, réfère à l'horizontalité de l'écriture, la verticalité à la superposition en colonnes des verbes ainsi qu'au support double d'inscription. J'utilise également différentes échelles du corps. Le gros plan donne à voir la chair comme une matière, et lorsque le corps se découpe plus petit, devenant plus graphique, il se rapporte à la trace manuscrite.

⁴⁸ Entropie : la dégradation constante et irréversible de l'énergie dans tout système, dégradation qui se traduit par un désordre toujours croissant de la matière.



2.7 *Verb List, ma compilation*, photogrammes (to mark, to twist, to drop, to suspend, to expand) 2012

En ce qui concerne l'exploration vidéo dans le cadre de ce projet, c'est la première fois que je n'effectue pas moi-même l'action envisagée. L'usure de mes cervicales ne me permettant plus de solliciter cette partie du corps. Le choix de la danseuse s'est effectué à partir d'un certain nombre de critères. Céder son poids à la gravité n'allant pas du tout de soi, même pour une danseuse professionnelle, il fallait que celle-ci ait une connaissance des *release-technique*⁴⁹ (techniques de conscience du corps) ainsi qu'une attention délicate au pré-mouvement⁵⁰. La chevelure jouant également un rôle important, elle devait avoir des cheveux longs en bataille. L'abondante chevelure de Marilyne, la danseuse avec laquelle j'ai finalement travaillé, était idéale pour provoquer le désordre souhaité. Concernant le choix de la tenue, je lui ai demandé d'apporter quelques vêtements provenant de sa garde-robe. Nous avons rapidement opté pour un chemisier dont l'ample tissu pouvait dissimuler les contours du corps tout en permettant de percevoir les mouvements de la respiration. La couleur rose du chemisier, ainsi que la réverbération de cette teinte à l'arrière-plan, contribuent à créer un espace monochrome charnel. Par ce choix de couleurs et de textures, le rose

⁴⁹ « Release technique is a movement practice that focuses on breathing, skeletal alignment, joint articulation, muscle relaxation, and the use of gravity and momentum to facilitate efficient movement. Release techniques can be found in modern and postmodern dance, in therapeutic movement techniques such as Feldenkrais and Alexander technique, and in yoga and martial arts ». Récupéré de http://en.wikipedia.org/wiki/Release_technique

⁵⁰ « Le « pré-mouvement » est cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions [...] ». Hubert Godard, *Le geste et sa perception*, La danse au XXe siècle, Marcelle Michel, Isabelle Ginot (Paris : Bordas, 1995), 236.

pâle et les plis de la fibre, la tache plus sombre de la chevelure et son aspect ébouriffé, je souhaitais conférer aux images une qualité picturale et tactile.

2.2 « Phrase chorégraphique » : procédures et caractéristiques

La danseuse ne se déplace pas dans l'espace et engage uniquement le haut du corps dans le mouvement. Comme il s'agissait d'une exploration, nous avons commencé par un repérage des sensations, une attention microscopique aux sensations de poids et de tensions. Nous avons travaillé sur une longue période, nous rencontrant une à deux fois par semaine. Au début, le visage me posait problème, nous avons pris beaucoup de temps à « l'ajuster ». Je me questionnais sur le regard, à quelle hauteur le placer et jusqu'où fallait-il le projeter, la bouche devait-elle être fermée ou entrouverte, et que faire du clignement des yeux, le réprimer? Pour l'élaboration de la « phrase » en tant que telle, nous avons eu recours à l'improvisation en y assignant une série de consignes, car, comme l'a observé Trisha Brown, « if you are improvising with a structure your senses are heightened [...] »⁵¹. Nous avons travaillé à l'aide d'images mentales. Je suggérais par exemple à Marilyne de sentir l'espace, l'air tout autour, comme s'il s'agissait d'une matérialité tangible ou d'imaginer par moment la présence de quelqu'un à ses côtés. Chaque séance était enregistrée, nous regardions ensemble les images, examinant les qualités du mouvement, nous étions particulièrement attentives au déroulement rythmique. La « phrase chorégraphique » s'est échafaudée petit à petit, certaines parties sont à peu près fixes, d'autres fonctionnent à l'aide d'une partition, c'est-à-dire d'une improvisation structurée.

⁵¹ Trisha Brown, *Contemporary Dance* (Edited transcript of an interview, 1978), 48.

De l'immobilité du début à la rapidité hypnotique d'un mouvement répété, différents tempos et modulations toniques articulent la « phrase ». Aux variations de rythmes correspondent différentes amplitudes et orientations du torse dans l'espace. Deux mouvements la caractérisent, celui de l'abandon à la gravité suivi d'une suspension et d'une reprise de la verticalité. J'ai eu recours à trois caméras pour la capture des images, chacune privilégiant un point de vue sur le corps. Les trois cadrages sont : un gros plan; un plan moyen de trois quarts face; un plan moyen de dos.

À certains moments, j'entre en relation avec les mouvements de la danseuse ceci nécessitant de ma part une attention minutieuse à ce qui se déroule. Aux jeux d'abandons du poids du corps expérimentés par la danseuse se superpose ainsi une activité hors champ (visible dans le plan de dos). Cette interaction par l'intermédiaire des appareils de captation sera décrite et analysée au chapitre suivant, de même que les trois plans cités en amont.

CHAPITRE 3

DISPOSITIF(S)

Mon travail, on a pu le voir au chapitre précédent, est toujours une adresse au spectateur, la trace d'un geste qui exprime résolument le désir de toucher. Dans ce projet exploratoire, je souhaitais mener une expérience dans le processus même de création de l'œuvre ainsi que dans celle de sa réception. La danseuse, tel que mentionné antérieurement, expérimente réellement l'abandon à la gravité, ce qui, on le verra, ne sera pas sans incidence. Quant au spectateur, en plus de solliciter activement son regard (voir dispositif de présentation dans ce chapitre), par un phénomène de résonance kinesthésique, c'est également son corps qui sera interpellé.

Le mouvement de l'autre met en jeu l'expérience propre du mouvement de l'observateur : l'information visuelle génère, chez le spectateur, une expérience kinesthésique (sensation interne des mouvements de son propre corps) immédiate [...] ⁵².

3.1 Dispositif de captation – Cadrage

Dans la continuité de la photographie et du cinéma, l'image vidéo cadre le corps et le découpe, le réduit et le formate et, parfois, définit exactement son espace de mouvement : le cadre tient alors lieu de scène ⁵³.

⁵² Hubert Godard, *Le geste et sa perception*, dans « La danse au XXe siècle », Isabelle Ginot, Marcelle Michel (Paris : Éditions Larousse/Vuef, 2002), 239.

⁵³ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain* (Paris : Édition du regard, 2001), 195.

Suivant les modèles de gestes initiés par la danse post-moderne, les artistes devenus performeurs définissent le cadrage de leurs actions avec précision. Bruce Nauman dans *Bouncing in the corner II* (1969) cadre uniquement son torse à l'image afin d'isoler le mouvement répété de son balancement. Dans *Hand Catching Lead* (1968) de Richard Serra, on voit uniquement la main de l'artiste qui s'ouvre puis se referme dans sa tentative pour attraper un morceau de plomb qui traverse le cadre de l'image en tombant.



3.1 Bruce Nauman, *Bouncing in the Corner II*, 1969



3.2 Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1968

Il est à noter que Serra s'est inspiré pour cette œuvre du premier film d'Yvonne Rainer⁵⁴, *Hand Movie* (1966), dans lequel on voit la main de la danseuse effectuer une série d'exercices de doigts.

⁵⁴ Yvonne Rainer, danseuse et chorégraphe américaine, membre fondatrice du Judson Dance Theater.



3.3 Yvonne Rainer, *Hand Movie*, 1966

Dans l'exploration vidéo, seul le torse de la danseuse est cadré à l'image. En soustrayant une partie de son anatomie, je voulais concentrer l'attention sur la partie du corps impliquée dans l'action.

Le recours à trois points de vue (la performance est captée par les trois caméras en un seul plan-séquence) contribue à la déconstruction de l'image familière du corps. Pas de point de vue unique, rassurant, le corps est donné à voir fragmenté, multiplié⁵⁵. Selon son positionnement dans chaque plan, ce corps détaillé établit une relation spécifique avec le cadre de l'image.

3.2 Verticalité – Horizontalité

Au début, la danseuse est dans une posture verticale et demeure sans bouger pendant un temps qui peut sembler assez long, car aucune action ne s'y déroule. Cependant,

⁵⁵ « La fragmentation anatomique est un moyen de libérer le sens d'un geste particulier ; ce geste échappe à toute conception sous-jacente qui ferait du corps une totalité cohérente ». Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculptures* (Paris: Éditions Macula, 1997), 285.

dans la quiétude de cette pose une série de micros mouvements émergent lentement, et l'infra « mécanique » du corps se manifeste graduellement à notre regard. Ces émergences physiologiques sont exposées dans « Aperçu des trois cadrages » (3.3).

Doris Humphrey, rappelons-nous, appelait zone de danger ce lieu d'interférence quand le corps délaisse momentanément l'aplomb de la verticalité pour se risquer au déséquilibre de la chute. C'est ce territoire périlleux qu'explore la danseuse dans cette performance. Quelques mois après le tournage, j'ai demandé à Marilyne St-Sauveur de me communiquer ce qu'elle avait ressenti lors de cette exploration singulière. Voici ce qu'elle m'a confié :

Durant la performance, j'étais souvent les yeux clos, seulement à l'écoute des sensations de poids et de relâchement, une lentille précise sur quelque chose d'absolument variable et imprévisible. Mobilité, élasticité, fragilité aussi.

La verticalité, c'est la stabilité, la position assurée de l'homme fier de s'être ainsi érigé. Mais le danseur, dans le *savoir-sentir* qui est le sien, a conscience des ajustements de son corps pour le maintien de cette posture⁵⁶. L'horizontalité, c'est au contraire l'animalité, le bas, ce qui se dérobe, ce qui échappe.

⁵⁶ « Les muscles de posture, [...] sont sensibles au poids, résultat de la pesanteur. Le poids, en comprimant les articulations, stimule les récepteurs proprioceptifs et provoque la contraction des muscles de posture... « monter » le dos n'est pas tant une action qu'une réaction à l'action de ces forces ». Odile Rouquet, *La tête aux pieds*, (Paris : Éditions Recherche En Mouvement, 1991), 23.

3.3 Aperçu des trois cadrages : description – analyse

3.3.1 Gros plan : corps acéphale

Avec ce plan rapproché, mon intention était de focaliser l'attention sur le processus respiratoire. Mais, séparée des organes qui lui sont liés (le nez, la bouche), la respiration devient une « mécanique » étrange. Le torse se soulève en s'avancant puis s'enfonce en reculant. Les gonflements et les déflations se succèdent en alternance évoquant une cadence sexuelle. L'échancrure en V du chemisier exhibe un bout de chair qui ne cesse d'effleurer le bord du cadre dans ce mouvement pulsatif. Ce va-et-vient crée un battement⁵⁷. En cadrant uniquement le torse, pointant ainsi l'inspiration et l'expiration, il s'agissait de faire prendre conscience au spectateur de la mesure de son pouls. Et, pour peu que l'on accepte de s'y attarder, cette oscillation insistante peut même en venir à perturber notre propre rythme respiratoire.

Puis, la tête jusque là hors champ déboule dans le cadre, disons plutôt la masse hirsute de la chevelure. Durant toute la séquence, ce « champ informe de volutes » (Krauss, 1990, p. 165) chute à l'intérieur du cadre puis s'en échappe. Étant donné le cadrage resserré, on ne voit ni l'amorce ni la trajectoire du basculement, seulement son arrivée abrupte. De surcroît, ce n'est pas une tête qui pénètre l'espace restreint du cadre, mais un envahissant fouillis chevelu qui nous déstabilise en effaçant les lisières du corps.

⁵⁷ « [...] le battement même, dans sa répétitivité diastolique, renvoie à la densité du tissu nerveux, à sa temporalité de *feedback*, de rétention et protension, au fait que sans cette ondulation temporelle qui lui est propre, aucune expérience de quelque ordre que ce soit, visuel ou autre, ne pourrait avoir lieu. » Rosalind Krauss, *L'informe mode d'emploi* (Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1996), 127.

3.3.2 Plan moyen trois quarts face : corps sensuel

Dans ce plan, le corps se donne à voir d'une manière plus familière à cause de la présence du visage. Cependant, cette familiarité s'estompe bientôt devant la myriade de micros mouvements qui s'imposent peu à peu à nous. La respiration d'abord, puis le clignement répété des yeux, la bouche qui s'entrouvre et se referme, enfin la déglutition qui engendre de petites saillies au niveau du cou. Ces actions réflexes agissent comme autant de battements lilliputiens qui peuplent d'infimes mouvements l'immobilité apparente de la danseuse. Le temps suffisamment long accordé à cette pose permet alors au spectateur de prendre conscience de ces émergences dans son propre corps.

Lorsque la tête cède finalement son poids et roule « librement » sur le devant de la poitrine, le visage s'éclipse sous la masse de cheveux. Dans la reprise du mouvement, le visage vient à réapparaître, mais l'organisation de son alignement vertical – yeux, nez, bouche – est bousculée. Ce basculement projetant la bouche vers le haut ne produit pas une élévation, mais au contraire un abaissement, car, en s'alignant à l'horizontale, la structure humaine adopte une *géométrie animale*.

3.3.3 Plan moyen dos : corps étranger

Dans ce plan, le corps donne l'impression d'avoir été déposé, telle une sculpture, sur le bord inférieur du cadre. Au lieu du visage, c'est une abondante chevelure qui nous fait face. Cet envers du corps étonne, décontenance, parce qu'on ne se voit jamais de dos. Entremêler l'étrangeté au familier bouleverse l'ordre coutumier de nos sensations. Et quand la tête « tombe » de l'axe vertical, l'identité de ce corps tronqué devient plus incertaine encore.

3.4 Souligner l'horizontalité : emprunt au cinéma – le travelling *anti-institutionnel*

L'idée d'un travelling est venue par hasard dans le cours du travail. À un moment donné, souhaitant modifier l'angle de prise de vue, j'ai déplacé promptement la caméra sur son trépied. Lors du visionnement des images, l'effet de ce mouvement m'a ravi. La nature particulière de ce travelling contrevenait à l'utilisation habituelle que je lui connaissais. J'ai entrepris quelques recherches et trouvé qu'un tel déplacement pouvait s'apparenter à un travelling appelé *anti-institutionnel*⁵⁸. Cependant, à l'opposé du long travelling de Godard, les travellings pratiqués dans *Sans titre* sont très courts, de plus, étant donné la juxtaposition des trois plans⁵⁹, ceux-ci peuvent facilement échapper au regard. C'est pourquoi j'ai décidé de conserver les bruits émanant de la dolly lors des translations, afin de signaler par le son, que quelque chose vient de se produire. La danseuse occupe une place centrale dans le cadre de l'image, le travelling a pour effet de la tirer vers un des bords, elle est ensuite repoussée vers l'intérieur sans nécessairement retrouver sa position initiale. Dans le déroulement minimal du début, ce déplacement désorganise la répartition symétrique des trois plans. Enfin, aux déplacements verticaux usuels du danseur dans l'espace se substitue une série de petits déplacements horizontaux. Ces translations mécaniques révèlent la présence de l'opérateur, en l'occurrence, la mienne. Ces actions effectuées hors champ me font ainsi entrer dans la performance. Pour être en

⁵⁸ « Le travelling anti-institutionnel apparaît avec l'essor du cinéma moderne (les nouvelles vagues de la fin des années 50 et les avatars des années 60). L'un des exemples les plus éloquents est certainement le (très) long travelling latéral le long d'un embouteillage dans *Week-end* de Godard. L'usage du travelling est ici hautement ostentatoire, loin des aspirations à l'invisibilité chères à l'institutionnalisme. Il se fait remarquer et s'affirme en tant que travelling ». Florent Wolff. *Perceptions et usages des mouvements de caméra*. Récupéré de <http://outreocan.free.fr/textes/travelling-FW.pdf>

⁵⁹ Les trois plans sont présentés côte à côte dans l'ordre suivant : à gauche le plan de trois quarts face, au centre le plan de dos, à droite le gros plan.

mesure d'accomplir ce curieux duo, une attention minutieuse à ce qui se passe, de même qu'un ressenti de la « phrase chorégraphique » est nécessaire.

3.5 *Ivresse kinesthésique* : accélération – torsion

À un moment donné, j'ai décidé d'introduire la vitesse dans le mouvement d'abandon et sa reprise verticale. Que produirait la répétition de plus en plus précipitée de ce mouvement? Pour être efficace, c'est principalement la tête qui pouvait assumer cette accélération. La danseuse et moi avons surnommé ce passage « les têtes folles ». En effet, ce crescendo a quelque chose de fou, car poussé à l'extrême.

Lorsque la tête s'extrait de cet emportement, le corps semble rebondir dans tout l'espace du cadre telle une balle lancée à vive allure avant de s'engager dans une trajectoire torsadée. Évidents au début, les différents positionnements du corps dans le cadre se perdent. Le corps dans ce mouvement paraît vouloir suivre la courbe imaginaire d'un ruban de Moebius essayant de conjuguer l'endroit avec l'envers, l'intérieur avec l'extérieur, de devenir une seule et même face, circulation ininterrompue.

3.6 Une verticalité ébranlée

Quand la danseuse regagne enfin la verticalité, sa posture érigée diffère sensiblement de celle du début. On remarque les cheveux entremêlés, l'essoufflement et on peut percevoir le tumulte qui l'agite encore (perceptible dans le plan trois quarts face). Un désordre palpable. Voici, à ce sujet, un autre témoignage de Marilyne St-Sauveur :

Enivrée, certainement! Bouger la colonne, le tronc, appelle toujours à des émotions pour moi, alors une grande sensibilité, sensible à l'espace et à mon corps. J'ai spécialement ressenti le retour à la verticale après l'avoir autant déconstruite.

Tout un système de muscles appelés antigravitaires (muscles posturaux), dont nous n'avons pas conscience, a pour fonction d'assurer notre maintien en s'opposant à la pression de la pesanteur. Il se trouve que ce sont également ces mêmes muscles qui enregistrent nos changements d'état affectif et émotionnel. Hubert Godard⁶⁰ affirme à ce sujet :

Ainsi, toute modification de notre posture aura une incidence sur notre état émotionnel, et réciproquement tout changement affectif entraînera une modification, même imperceptible, de notre posture⁶¹.

3.7 Dispositif de présentation – Décentrer, aviver le regard



3.5 *Sans titre*, avec Marilyne St-Sauveur, 2014

⁶⁰ Après des études universitaires en chimie, Hubert Godard s'inscrit dans le champ de la danse, où il mène une carrière de danseur. Il développe parallèlement une recherche sur les techniques de danse et celles dites somatiques. Depuis 1990 il est maître de conférences à l'université de Paris 8.

⁶¹ Hubert Godard, *Le geste et sa perception*, postface dans « La danse au xxe siècle », Isabelle Ginot et Michel Marcelle (Paris : Éditions Larousse / Vuf, 2002), 236.

Les trois plans-séquences sont projetés côte à côte. Leurs longs déploiements dans l'espace excédant notre champ visuel, il est difficile, voire impossible de les regarder tous les trois en même temps. Le spectateur promènera donc son regard d'une image à l'autre, s'attardant sur l'une d'entre elles, passant à une autre, pour revenir sur la première, etc. Cet étalement horizontal « [...] s'adresse à ce qui reste d'animalité dans notre perception visuelle, à ce qui tient encore en nous de la mouche » (Yve-Alain Bois, p.190). Ce dispositif de présentation multiplie les possibilités de montage. En effet, dans ce face à face où le regard se fait assurément nomade, chaque regardeur est amené à construire le sien propre. Autant de regardeurs, autant de montages potentiels. D'ailleurs, celui-ci réalise bientôt qu'en posant son regard ici ou là, quelque chose lui échappe forcément ailleurs. Ceci l'incitant à visionner une deuxième, voire une troisième fois la projection, modifiant ainsi, à chaque fois, son expérience de perception de l'œuvre.

CONCLUSION

J'ai tenté, dans *Sans titre*, de recueillir par l'image vidéo la résistance puis l'abandon du corps à la gravité. Partant de mes propres sensations du dessaisissement de la verticalité, j'ai cherché à en transmettre le vertige et à faire surgir à travers la performance même de la danseuse, Marilyne St-Sauveur, un ébranlement. En remontant succinctement le fil historique du consentir gravitaire au début du texte d'accompagnement, j'arrimais cette exploration « chorégraphique » à une série d'œuvres ayant pris en compte la pesanteur dans le processus de création. Par le recours à la force de gravité, ces artistes s'ingéniaient à ouvrir des formes closes en libérant le matériau de son carcan. En traitant le corps comme tel, je m'attachais à mettre au jour dans ce basculement, cette forme de désir qui de l'intérieur le fait se mouvoir, choir et se redresser. Enfin, il m'apparaît maintenant que dans cet acquiescement se dessine en filigrane la métaphore d'un rapport amoureux.

Minimaliste, *Sans titre* est également d'une grande précision, en raison de l'importante vigilance sensorielle qui y est engagée. Celle de la danseuse, dans son écoute consciencieuse aux sensations de poids et de relâchement, puis la mienne, dans mon application à saisir le moment de son chavirement. Une *rigueur phénoménologique*, qui me vient de la danse comme on a pu l'apprendre dans le texte, façonne cette œuvre poreuse où se déploie tout un jeu de mises en relations.

C'est par cette attention délicate que, dans le cours du travail, l'infra « mécanique » du corps s'est imposée à moi. C'est vers ces manifestations ténues du corps que je désire orienter mon prochain projet, en me concentrant sur la respiration, le souffle et son vecteur, l'air. Des quatre éléments, l'air est le seul à ne pas être visible, on ne le voit que par métonymie. Le voir, c'est donc le percevoir dans ses effets. Il me faudra alors créer des situations, imaginer des espaces afin de rendre perceptibles ces

affleurements du souffle et du vent. Je me mettrai « en scène » discrètement dans une suite d'actions excluant tous mouvements à l'exception de ceux des battements du corps. Après ce trajet vers le bas, explorée dans *Sans titre*, le moment est venu de me poser au rez des choses pour opérer des captures-accueil du temps (ce, dans les deux sens du terme). En entrelaçant au rythme pulsatif de l'inspir et de l'expir les modulations atmosphériques, je chercherai à doter le paysage d'une infime oscillation.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- Bois, Y.-A. (1996). *L'informe, mode d'emploi*. Paris : Éditions de Centre Pompidou.
- Cabanne, P. (1967). *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris : Éditions Pierre Belfond.
- Duchamp, M. (1994). *Duchamp du signe*. Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet. Paris : Éditions Flammarion.
- Féchuret, M. (1993). *Le mou et ses formes : Essai sur quelques catégories de la sculpture au XXe siècle*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Ginot, I. et Michel, M. (2002). *La danse au XXe siècle*. Paris : Éditions Larousse-Vuef.
- Godard, H. (2002). *Le geste et sa perception*. Postface dans *La danse au XXe siècle*.
- Krauss, R. (1990). *Le photographique : Pour une Théorie des Écarts*. Paris : Éditions Macula.
- Krauss, R. (1997). *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*. Paris : Éditions Macula.
- Krauss, R. (1996). *L'informe, mode d'emploi*. Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- Krauss, R. E. (1993). *L'inconscient Optique*. Paris : Éditions Au Même Titre.
- Livet, A. (1978). *Contemporary Dance*. Edited transcript of an interview with Trisha Brown. New York : Abbeville Press, inc., in association with The Fort Worth Art Museum.
- Louppe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelles : Éditions Contredanse.
- Louppe, L. (2000). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Éditions Contredanse.
- Martin, J. (1991) *La danse moderne*. Arles : Actes Sud (1933).

Parfait, F. (2001). *Vidéo : un art contemporain*. Paris : Éditions du Regard.

Rouquet, O. (1991). *La tête aux pieds*. Paris : Éditions Recherche En Mouvement.

Périodiques

Agboton-Jumeau, J.-C. (2003). Le rouge à lèvres de Dibutade. *Art Présence* (Pléneuf Val-André) no 46, p. 48-49.

Bataille, G. (1929) Informe. *Documents*, (Paris) no 7, p. 382.

Godard, H. (1992). Le déséquilibre fondateur. *Art Press*, (Paris) Hors série no 13, janvier, p. 143.

Nauman, B. (1971). Interview. *Avalanche* (New York) no 2, p. 20.

Royoux, J.-C. (1997). Pour un cinéma d'exposition. *Omnibus* (Paris) no 20, avril, p. 11.

Viau, R. (2008). L'art du recyclage. *Vie des arts*, (Montréal) no 21, p. 100.

Actes de colloque

Després, A. (1999). *Un rapport autre à la gravité, enjeux*. Colloque international : La danse une culture en mouvement (Strasbourg, 7-8-9 mai 1999). Centre de Recherches Européennes en Education Corporelle C.R.E.E.C. Strasbourg : Université Marc Bloch.

Programme de spectacle

Gauville, H. (1986). Les pleurs en porcelaine [Programme de spectacle]. Beauvais : Théâtre municipal de Beauvais.

Internet

Lindsay Krygowski (2010). *Trisha Brown. Lineage, influences and collaborations* [Blogue]. Récupéré de <http://allaboutmisstbrown.blogspot.ca/2010/03/lineage-influences-and-collaboration.html>

Contact Quaterly. Récupéré de <http://www.contactquarterly.com/index.php>

Culture visuelle (2010). Média social d'enseignement et de recherche. *Foucault : Le corps utopique*. Récupéré de <http://culturevisuelle.org/blog/5437>

Dance Connection. International Centre for Modern Dance. José Limon. Récupéré de <http://www.danceconnection.be/ENGELS/limon.html>

The Solo Dancers. *Doris Humphrey*. Récupéré de <http://www.pitt.edu/~gillis/dance/doris.html>

Laboratoire du geste. *Doris Humphrey et les gestes*. Récupéré de <http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article303>

Morris, R. (1968). *Anti Form*. Artforum (New York)
Récupéré de <https://www.msu.edu/course/ha/452/morris.html>

Serra, R. (2005). *The Matter of Time*. Allemagne : Éditions Steidl. Récupéré de <http://historyofourworld.wordpress.com/2010/03/17/the-matter-of-time-richard-serra/>

Un mouvement, une période (2006). *L'Antiforme*. Dossier pédagogique. Récupéré de <https://www.centrepompidou.fr/fr>

Wolff, F. (2003). *Perceptions et usages des mouvements de caméra*. Séminaire d'histoire du cinéma, problèmes et méthodes. Université de Montréal
<http://outreocan.free.fr/textes/travelling-FW.pdf>